



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

3 | 2006

Hommage à Daniel Arasse

Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie

Faces Eaten by Details. Reflections on a Double Rhetoric of Resemblance in Early Photography

Maddalena Parise



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/190>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Maddalena Parise, « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, document 5, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/190>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux début de la photographie

Faces Eaten by Details. Reflections on a Double Rhetoric of Resemblance in Early Photography

Maddalena Parise

« Avec ce procédé [...] on pourra en quelques minutes prendre les points de vue les plus détaillés [...] on se formera des collections en tous genres d'autant plus précieuses que l'art ne peut les imiter sous le rapport de l'exactitude et de la perfection des détails [...]. »¹

- 1 La caractéristique technique des premières épreuves daguerréotypes donne à voir, aux yeux de ses contemporains, des images très détaillées et très nettes ; cette précision est ce qui émerveille le plus les observateurs et oriente la réception de ces photographies. Sur la surface polie et lisse des plaques de cuivre couvertes d'argent, les détails s'inscrivent avec une « exactitude mathématique » et cette « perfection » semble obséder les premiers spectateurs :
- 2 « Aucun détail minutieux ne manquait à mon tableau et la loupe y faisait découvrir cette foule d'objets microscopiques que la vue seule y chercherait en vain, retracés avec la précision et la finesse [...] que la main la plus habile essaierait en vain de reproduire [...] »².
- 3 Cette modalité de la *réception daguerréotype*, qui révèle en premier lieu l'exactitude des détails, a été amplement traitée par l'historiographie de la photographie et résumée par les travaux les plus récents³. Notamment, dans l'étude de ces premières réactions au nouveau procédé, on a souligné la valeur symptomatique du nouveau rapport à l'image que l'invention de la photographie introduit au XIX^e siècle⁴, ainsi que sa stabilisation en paradigme⁵. Si nous reprenons brièvement le fil de ces problématiques, c'est parce que ce rappel nous permet de mieux cerner la *position* particulièrement ambiguë du détail par rapport aux premières épreuves photographiques. Il nous semble que dans le genre du portrait cette *position* se montre plus clairement que dans d'autres genres. Le visage humain - et son portrait - sont l'un des domaines privilégiés du discours photographique autour des premières épreuves. Plus précisément, dans l'objet du portrait, les débats se focalisent sur le problème de la *ressemblance* de l'image à son *réfèrent*. On verra comment les deux questions de l'*effet de réel* et de la *force* - à la fois monstrueuse et paradoxalement déformante - du détail, se mêlent à la problématique, plus générale de la *ressemblance*, dans un discours qui implique la question de la *vérité* et par conséquent de la valeur artistique, ou non, des épreuves. Ces discours engagent aussi les effets que le détail produit dans la construction d'une double rhétorique de la ressemblance photographique qui se veut, dès ses débuts, aussi bien *construite* (par les moyens de la représentation) qu'*exacte* (par l'effet référentiel). La ressemblance d'un modèle à son portrait (on se trouve "ressemblant" ou pas dans l'image que la photographie restitue de nous) constitue un cas exemplaire de cette nature *hybride* de l'image photographique en général ; le détail joue dans ce phénomène un rôle complexe et multiple que nous nous proposons d'observer.
- 4 L'analyse est délibérément limitée au daguerréotype dans la mesure où cet objet semble condenser les principales problématiques liées à la représentation du corps au moment où naît la photographie. Il reflète aussi les contradictions qui affecteront la réception et la production d'une grande partie de l'histoire du portrait photographique à venir. Le support du daguerréotype qui, dans les discours de l'époque, sera souvent réduit au statut d'emblème de l'exactitude de la photographie (à la photographie sur papier seront par opposition déléguées les capacités "artistiques" de la photographie), contient en



revanche intrinsèquement cette duplicité des discours. Par son effet de précision référentielle mais aussi par ses premières tentatives pour la dépasser, le portrait daguerréotype noue d'une façon particulièrement évidente ces deux idées de la ressemblance qui ont affecté l'histoire du portrait (en photographie comme dans les autres arts visuels) : la ressemblance *iconique* (construite par les moyens de la représentation) et la ressemblance *indiciaire* (qui relève de l'empreinte, établie par "contact" comme dans le moulage⁶). Avec le terme de *ressemblance* on fait généralement référence, dans l'histoire de la peinture, à la ressemblance *iconique* d'un portrait à son modèle ; dans la formation de l'idée de ressemblance photographique cette signification univoque est difficile à tenir. Les objets photographiques nous contraignent en quelque sorte, et encore plus qu'en peinture, à penser ensemble ces deux ressemblances (celle par *exactitude* et celle par *composition*), car c'est sur cette ambiguïté que se construit le discours photographique de l'époque et s'esquisse une esthétique du portrait. Quand dans notre texte il sera nécessaire de distinguer *ressemblance composée* et *ressemblance indiciaire*, nous utiliserons le terme de *ressemblance* pour la première et de *effet de présence* pour la deuxième.

- 5 Le détail joue, dans sa relation avec le portrait photographique et avec ces deux rhétoriques différentes un rôle complexe et multiple. Dans les diverses modalités de sa qualité (de sa nature *iconique* ou de sa nature *référentielle*), de sa position (de son *appartenance* ou de son *écart* par rapport à un ensemble) et de sa réception (à distance rapprochée ou à la plus "convenable" vision de loin), cet élément est le symptôme de l'ambiguïté de l'idée de *ressemblance* dans l'épreuve daguerréotype. Le détail précis et infime est, en tant que tel, perçu par les premiers observateurs comme l'"épreuve" de l'exacte "duplication" de la "réalité" et entre en conflit avec l'idée de *ressemblance* issue de la tradition représentative picturale. Si la *ressemblance* en photographie comme en peinture est souvent intimement liée à l'*effet de réel* qui en dérive, celui-ci est souvent produit par les conventions et par les styles représentatifs de chaque époque. La *ressemblance* en photographie aussi – et dès l'origine – est en grande partie une affaire de *représentation*, qui entre en conflit avec sa composante indiciaire. Le détail peut alors par cette même exactitude perturber la perception d'un visage et montrer, plus que sa *ressemblance*, l'effet troublant d'une *présence*. Nous chercherons, dans un premier temps, à préciser cette complexité du détail en suivant les analyses que Daniel Arasse lui a consacrées dans le contexte des pratiques et de la réception de la peinture de la modernité.
- 6 « Partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble », ce que la langue italienne définit avec le mot de *particolare*, le détail est un *lieu* du tableau ; peint en même temps que le tout, il « fait retour » au tout, il le présuppose⁷. Mais le détail (en français comme dans l'italien *dettaglio*), continue Arasse, est aussi quelque chose qui fait écart, qui est dé-coupé et, « en tant que tel il suppose un sujet » (« celui qui peint ou celui qui regarde ») qui « détaille » ; à la différence du *particolare*, « plus qu'une partie » d'un tableau, « il est un "moment" » de sa réception comme il peut l'avoir été de sa création »⁸. Le détail montre les choses dans leur aspect ; outil de la « parfaite imitation », il donne à voir « les sourcils, le blanc des yeux, la couleur de l'iris [...] les petites rides d'un visage »⁹, il renvoie à l'ensemble dont il fait partie, il est donc « iconique » (*mimétique*). Ou bien il nous rend visibles la trace de la peinture, le grain de la couleur ou la matière de la toile et il est alors « pictural »¹⁰. Le détail "pictural" en photographie relève aussi de la matière et de la technique du support matériel sur lequel s'enregistre l'image, et également du *processus*,

de la conscience que nous avons de la contiguïté spatiale et temporelle qui a rendu possible la formation de l'image ; en photographie le détail "pictural" se rapproche, plus qu'en peinture, des signes indiciels, ceux qui présupposent la connexion physique entre un signe et son objet (nous reviendrons plus loin sur ces questions¹¹). En tant que *dettaglio*, il produit une dislocation de la composition et du regard, un arrêt à une distance rapprochée qui dérange la perception *de loin* et d'ensemble d'une certaine peinture. Dans tous les cas, comme l'indique encore Daniel Arasse, le détail tend à « sortir de sa place », à s'écarter de l'ensemble, dans la mesure où il invite le regard à se rapprocher dangereusement du tableau et à faire abstraction de la *vision* que la totalité de la composition devrait produire¹².

- 7 Ce qui change dans l'image photographique, c'est une certaine qualité – on voudrait dire substance – du détail ; s'il garde, comme en peinture, cette qualité d'autonomie (souvent dérangeante) et s'il est un « moment » de la perception comme de la création de l'image (détaillée par le spectateur ou par le photographe), il peut néanmoins rester parfois involontairement présent dans un cadrage bien étudié et devenir la marque de son enregistrement. Dès lors, même si le photographe choisit, compose, organise la prise de vue, la technique photographique ne peut pas s'empêcher d'enregistrer¹³. Les détails peuvent ainsi devenir, plus que dans la peinture, ces morceaux de réalité qui résistent à toute composition, qui échappent à la *mise en scène* de l'image. Quand se concrétise la possibilité de pouvoir obtenir des portraits, cette composante aléatoire du détail pose problème, contrastant avec l'impression d'unité que la représentation d'un corps devrait donner. On doit à un des premiers critiques de la photographie, Francis Wey (1812-1882)¹⁴, l'une des pages les plus acérées contre l'indiscrète prolifération de détails des portraits daguerréotypes. Dans sa « Théorie du portrait » publiée en 1851 dans le journal d'art, sciences et photographie *La Lumière*¹⁵, Wey nous présente un scénario composé de corps coupés en morceaux, ou bien de trop de choses à voir, trop d'objets, trop de rides, trop de traits qui distraient et semblent effacer l'unité d'un corps :

« [...] Les détails risqués, plus ils sont scintillants et minutieux, plus il [le daguerréotype] les accuse, il les reproduit avec vivacité. Si bien que la tête, sujet principal, s'efface, se ternit, perd son intérêt, son unité, et tout miroite, sans que l'attention soit concentrée nulle part »¹⁶.

- 8 Les récits et les écrits contemporains esquissent une théorie et une pratique du portrait qui cherchent à tempérer la qualité d'*empreinte* de la photographie. Qualité d'empreinte qui pouvait se montrer soit dans l'excessive précision, soit dans l'excessive quantité des détails : visages trop marqués, ou bien trop d'accessoires qui déplacent par leur présence le regard, de l'unité de la composition « au bord du tableau, à la marge de sa perception »¹⁷. Le regard est alors littéralement "distrain" de la perception de la *ressemblance* pour relever en même temps de la coupe brute et de l'excès de réalité. Les traités et les manuels photographiques qui prolifèrent autour des années 1840 cherchent à contenir ce risque de "distraction" avec les outils fournis par les canons d'une conception de la *mise en scène* empruntée à l'art pictural comme le soulignent ces observations de Marc-Antoine Gaudin (1804-1880), chimiste, photographe et futur directeur de *La Lumière* dans son *Traité pratique de photographie* (1844) :

« Jusqu'alors j'avais cru, avec la foule, que le portrait consistait dans une reproduction fidèle des lignes du visage [...] Aujourd'hui [...] je dois dire que pour qu'un portrait soit bon, il doit réunir bien d'autres conditions encore, c'est-à-dire toutes les conditions que l'art suggère aux peintres. Ainsi il faut que le portrait ait

de la vie et de l'expression, qu'il soit bien éclairé et bien composé, enfin qu'il soit bien modelé et bien détaché du fond [...] »¹⁸.

- 9 Si la photographie se présente, à sa naissance, comme l'outil qui permet de produire un double de la réalité, ou mieux, comme le dit Daguerre lui-même, qui permet à la réalité de « se reproduire d'elle-même »¹⁹, la précision des détails renforce alors l'espace sémantique de la production de cette illusion. Si on suit le fil de la réception des premiers daguerréotypes, l'effet de réel que les épreuves provoquent sur leurs observateurs s'inscrit dans la précision avec laquelle la "réalité" se donne à voir dans des images qui se montrent « sans épaisseur » ; oubli de sa propre matérialité qui fonde en partie, comme le dit Hubert Damisch, la « présomption de réalité » de la photographie et une partie de sa critique²⁰. Dans une plaque daguerréotype s'étalent, sur le même plan et avec une grande précision, les larges surfaces et les objets minuscules, qu'on peut admirer sans différence apparente d'échelle ni d'intensité, comme le remarque en 1839 le journaliste Jules Janin (1804-1874) :

« La planche est exposée au grand jour, et aussitôt, [...] la terre ou le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant [...] »²¹

- 10 L'attention se focalise plus sur la précision de chaque élément que sur la vision d'ensemble que ces premières photographies proposent ; la loupe collée aux épreuves, les spectateurs scrutent les images et en découvrent le rendu des détails²². Cette proximité réduit le champ d'observation des images et les découpe en morceaux. La série des « disloquements » d'ordre spatial et temporel que le détail produit, comme l'a montré Daniel Arasse dans la production et dans la réception d'une œuvre de peinture, est en quelque sorte exacerbée par l'invention de la photographie qui vient marquer ce changement de *distance*, au cœur de la vision du XIX^e siècle. Les photographies sont regardées de près, entre les mains, dans les moindres parcelles, et la vision d'ensemble de leur inscription est découpée par cet instrument qui, indispensable, guide l'œil et l'aide à découvrir les plus subtiles minuties, minuties que l'œil seul n'arriverait pas à distinguer²³. Ces images si magiquement détaillées provoquent une réaction d'émerveillement :

« Soumettez au microscope solaire l'aile d'une mouche, et le Daguerreotype, aussi puissant que le microscope, va reproduire l'aile de cette mouche dans les dimensions incommensurables qu'on dirait empruntées aux contes de fées »²⁴.

- 11 Le point d'observation rapproché qui caractérise une certaine histoire du regard et de l'histoire de l'art (et qui « transgresse un principe essentiel à la légitimité de la peinture classique »²⁵), s'impose à la réception de la photographie. L'observation à la loupe, dispositif et véritable paradigme de la *vision daguerréotype* au XIX^e siècle, oriente, encore davantage, la réception des épreuves vers un examen au détail et souligne, avec son découpage rapproché, la nature de coupe brute de la photographie²⁶. Le détail suscite alors, comme on le verra, bien d'autres commentaires et les images montrent leur aspect fragmenté, trop détaillé, littéralement en morceaux. On fait face à une double modalité de la vision qui caractérise le portrait comme un objet contradictoire affecté d'une part par la précision de ses détails et d'autre part par la nécessité de les composer : à l'émerveillement que suscite la netteté avec laquelle les portraits se donnent à voir (netteté des corps, mais aussi netteté des accessoires) se mêle la nécessité de distinguer l'unité du portrait de ses rides ou des objets qui l'entourent²⁷.
- 12 La *réaction* (au sens d'une réaction chimique) qui se produit entre l'élément du détail et le portrait, symptomatique de l'ambiguïté des épreuves face à la représentation du visage

(et du corps), se place au cœur des débats. L'« exactitude mathématique » devient une sorte de refrain négatif de l'image daguerréotype et entre en conflit avec la représentation de la *ressemblance*, mais, en même temps, elle est reconnue comme le trait distinctif de l'image photographique²⁸. D'une part, un portrait photographique doit pouvoir donner à voir « les moindres petits points, les poils de la barbe avec la plus grande pureté »²⁹; d'autre part, cette exactitude peut détruire la *ressemblance*. La prolifération excessive des détails peut arriver à "manger" la *vérité* des visages et des corps en les présentant décomposés et fragmentés. D'un côté, les spectateurs, à travers l'exactitude de chaque élément, perçoivent le portrait comme très *réel*, et il faut donc, en quelque sorte, qu'ils se reconnaissent dans leurs portraits (Hugo à Flaubert : « Permettez-moi d'y joindre, pour vous, mon portrait ; c'est un ouvrage de mon fils, fait en collaboration avec le soleil. Il doit être ressemblant »³⁰). De l'autre, la trop grande précision et exactitude pouvaient troubler le sentiment de la *ressemblance* et donner à voir aux observateurs, comme à travers « un verre grossissant », l'« insupportable » vue de « toutes les feuille d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit, et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. », comme allait le dire en 1859 Delacroix³¹. Le risque d'une excessive exactitude des épreuves sera souligné aussi par les photographes, comme on le lit encore en 1866 dans les pages que Antoine Claudet dédie aux améliorations techniques de la photographique :

« [...] il est à désirer d'éviter dans les portraits photographiques cette précision qui rend apparents tous les pores, toutes les rides et toutes les rugosités de la peau [...] »³².

- 13 Mais ce qui gêne aussi, outre l'excessive précision, c'est l'aspect aléatoire. Image contradictoire et complexe, la photographie désire tout de suite mettre en image (*composer*) son "enregistrement", et les photographes (mais aussi les observateurs contemporains) sont conscients que cette image subtile prenant forme toute seule à la surface a besoin d'un *cadre*. Cette complexité émerge clairement à travers les réflexions souvent contradictoires des textes de l'époque et à travers les images elles-mêmes. L'image daguerréotype présente, selon les mots de Delacroix³³, son aspect trop poli « qui fausse la vue à force de justesse », qui découpe la réalité en morceaux sans organiser la composition des images autour d'un centre. Ce malaise se concentre dans l'objet du portrait qui peut parfois présenter des épreuves d'une « exactitude révoltante »³⁴.
- 14 Dans un daguerréotype des années 1843-45 (fig. 1), Marie Charles Isidore Choiselat (1815-1858), chimiste passionné par le nouveau procédé, se *présente* aux yeux de l'appareil de Stanislas Ratel (1824-1904), dans une pose qu'on pourrait définir comme classique : c'est la pose du savant, le regard pensif, l'attitude *mélancolique* (saturnienne), avec l'attribut conventionnel du livre entre les mains. L'image le *représente* entouré des objets liés à sa profession : le tablier du chimiste, un distillateur, des récipients, des alambics. Outils du chimiste, mais probablement aussi allusion aux expérimentations techniques que les deux amis dédient au daguerréotype³⁵. Cette image montre une étude soigneuse de la composition : la main qui marque la page rappelle le portrait du savant à la Renaissance, de même que les objets sont cohérents afin de représenter le modèle dans sa propre profession. Cette image témoigne du fait que l'art du daguerréotype présente, dès ses débuts, des portraits construits, et non simplement leur enregistrement, fût-il précis : le point de vue et le cadrage sont étudiés, autant que les attributs et la mise en scène. Comme si la *pose* pouvait neutraliser l'effet de coupe brute de l'enregistrement. La chaise légèrement oblique et la pose de trois quarts témoignent d'une volonté de rehausser (distinguer) la figure du fond. Néanmoins reste l'impression d'une "platitude" de l'image,

comme si « l'air manqu[ait] entre les différents plans »³⁶. On distingue, *dessinés* avec la même valeur et sans véritable gradation dans la disposition, les plis du tablier, chaque fil de la barbe, les récipients en porcelaine, les alambics en verre, les rides au front, le bord de la table. À l'aide de la loupe on peut lire l'étiquette "alcool" appliquée sur un flacon. L'étalage des ampoules et des récipients sur le bord de la table rappelle l'une des premières plaques de Daguerre (*Coquillages*, 1839) (fig. 2) : tous les coquillages ont le même poids visuel, "fidèlement" reproduits, l'un après l'autre, ils se donnent à voir, polis, précis, alignés sur le même plan ; on voit les veinures, les empreintes détaillées de fossiles, les algues, les incrustations salines et pierreuses. Tout est *enregistré* avec la même valeur. Le *plaisir*³⁷ que ces premières photographies semblent prendre à l'enregistrement des détails est visible ici à grande échelle : les coquillages remontés jusqu'à la surface de la plaque, comme les alambics restés sur le fond du portrait de Choiselat (fig. 1), "appellent" le spectateur à se rapprocher pour en découvrir la structure. Ici les menus détails, qu'on distinguait à la loupe dans d'autres épreuves, constituent le sujet principal de la photographie. Véritable nature morte sur plaque, cette image *présente* à la vue, dans le moindre détail, ces objets dont on ressent l'émerveillement face à "la chose même". Un effet de *trompe-l'œil* (effet de présence) est constitutif de cette image et oriente sa réception. Le *trompe-l'œil*, comme l'explique Louis Marin, est une représentation redoublée ; s'il fait partie de l'univers de la *mimésis* (les choses sont *représentées* dans leur aspect), il s'échappe néanmoins de celle-ci pour avoir « supprimé la distance du modèle à la copie » qui caractérise l'imitation :

« C'est la chose même, là sur la toile, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu quelque chose comme une inquiétante hallucination, la belle apparence, apparition d'un fantôme, la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose [...] »³⁸.

Fig. 1



Marie Charles Isidore Choiselat et Stanislas Ratel, *Portrait de Charles Choiselat*, 1843-1845, Daguerrréotype, 21,5 cm x 16 cm (plaque), Paris, Musée Carnavalet, Inv. Ph. 4754.
<http://www.carnavalet.paris.fr/>

Fig. 2



Louis Jacques Mandé Daguerre, *Coquillage*, 1839, Daguerrotype, 16,3 cm x 21,2 cm (plaque) ; 22 cm x 27 cm (cadre), Paris, Musée des Arts et Métiers, inv. 8745-2.

<http://www.arts-et-metiers.net/>

- 15 L'effet trompe-l'œil du détail photographique est intensifié et se distingue du pictural par son effet référentiel. En photographie, cette excessivité n'est plus due aux virtuosités du pinceau comme en peinture (« *mimésis* en excès »)³⁹ mais à l'effet de présence du référent et à la précision avec laquelle il est *dessiné* sur la plaque : le coquillage détaillé devenu *tableau* montre le paradoxe d'une *présentation* illusionniste et parfaite de la nature qui échappe aux lois de la composition (tout en y étant soumise). Cette suite de détails étalés au premier plan incarne le paradoxe de la photographie qui se présente d'emblée en tant qu'image *composée* et *exacte* : *représentation* de la réalité, *fenêtre* qui s'ouvre sur le monde et le restitue dans une parfaite *imitation* et *présence* qui abolit les distances entre le modèle et la copie. Ces coquillages, comme certains trompe-l'œil, sortent du cadrage et se montrent au premier plan impliquant aussi nos sensations tactiles (on tend la main pour chasser la mouche du tableau) ; ces coquillages ressemblent au trompe l'œil qui « vient au-devant du regard », « décolle étrangement de la surface de l'écran plastique »⁴⁰, brise la composition tout en y étant soumis. Cette photographie est une image, comme d'autres de Daguerre, très composée ; les coquillages sont encadrés selon les lois de la représentation. Daguerre, comme le montrent d'autres plaques, semble se souvenir des cabinets de curiosités, des ateliers d'artistes où règne l'assemblage des divers objets afin qu'ils puissent être catalogués et étudiés⁴¹. Exposés « au grand jour », afin d'être enregistrés dans le moindre détail, les coquillages sont disposés selon des critères précis qui répondent à l'utilité scientifique de la photographie. Mais cette plaque démasque aussi le processus d'enregistrement de la photographie – on a l'impression que la suite

d'objets pourrait continuer indéfiniment, comme s'il n'y avait pas de bord dans cette image. Aspect duquel Eugène Delacroix souligne encore une fois la force dérangement :

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout : le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard »⁴².

- 16 Le daguerréotype revêt alors un aspect presque monstrueux, qui « malgré son étonnante réalité » ne donne du réel qu'une copie « fausse en quelque sorte à force d'être exacte »⁴³. Image en même temps trop réelle et qui déborde de son cadre, le daguerréotype suscitera ce même « mixte impur d'angoisse et de sidération »⁴⁴ qui affecte, d'après Louis Marin, la réception des trompe-l'œil.

- 17 Dans le genre du portrait, l'uniformité des différents plans sera perçue comme encore plus gênante. Revenons au portrait de Charles Choiselat (fig. 1). Les objets et le visage se présentent à la même échelle, la précision de leur inscription est la même (sur le même plan) et prête ainsi à une confusion perceptive. La tête et le buste semblent faire partie du même espace que la table et les ampoules et se confondent avec cette foule d'objets. Question de technique que les photographes chercheront à résoudre, mais question aussi de représentation : le chimiste veut apparaître avec tous ses objets, il a préparé sa mise en scène et son cadre afin de pouvoir y être *enregistré*. Les récits retiennent ce conflit entre le modèle et le photographe, car la volonté d'être "bien représenté" conduisait souvent la photographie à restituer des images surchargées de détails. La *pose* entre en conflit avec la précision du procédé et avec sa réception ; Charles Chevalier met en garde, en 1841, contre l'indiscrete prolixité et la valeur ostentatoire des attributs :

« Il ne faut jamais oublier que les accessoires ne doivent pas distraire l'attention du sujet principal, et qu'un bon portrait peut être écrasé par les richesses de mauvais goût qui l'environnent »⁴⁵.

- 18 Les accessoires qui, comme dans le portrait pictural, désignent le statut du personnage et sa position sociale, hantent la perception des portraits photographiques. La critique de l'excès (qualitatif et quantitatif) des détails est à la fois sociale et visuelle comme le montrent les exemples de Baudelaire ou de Delacroix. On voit se construire une forte homogénéité entre la critique photographique et la critique picturale qui s'intensifie dans les décennies suivantes. Les mots sont les mêmes et le dispositif de la loupe devient en peinture comme en photographie, l'outil qui stigmatise, cette fois en négatif, la perception trop précise et fragmentée du portrait⁴⁶. La critique photographique de l'époque insiste sur la nécessité que la photographie (et particulièrement le portrait) s'inspire des grands modèles picturaux pour se défaire de son aspect de coupe brute afin de gagner le statut d'"Art", comme le montrent les écrits déjà cités de Francis Wey. Wey qui se laissait par ailleurs séduire par la finesse des détails des épreuves, présente un scénario où le visage est presque effacé par la série d'objets et d'accessoires qui le contournent :

« Rien n'est plus contraire que l'indiscrete prolixité du détail [...] une tenture à rames, un gilet à fleurs, des chaînes de montre, des breloques, une cravate à carreaux écossais [...] d'écritoires, de statuettes [...] ce sont autant de distractions que la plupart du temps il convient d'épargner au public »⁴⁷.

- 19 Francis Wey invoque la *théorie des sacrifices* des détails « si largement pratiquée par Van Dyck, par Rubens et par le Titien » comme nécessaire à la mise en valeur de la *ressemblance* d'un portrait photographique à son modèle⁴⁸. Afin qu'un portrait « nous arrête au passage », il faut que le photographe sacrifie à la vision d'ensemble

l'enregistrement de tout ce qu'il y a de « criard ou de trop voyant »⁴⁹. Il n'y a pas d'autres possibilités, pour Francis Wey, afin d'apprendre « le secret d'interpréter, pour ajouter la ressemblance idéale à l'exactitude mathématique », que de s'inspirer de la peinture⁵⁰. Outre l'excessive quantité, est aussi critiquée l'excessive qualité du daguerréotype qui enregistre trop et fait trop voir, et qui est significativement comparé par Wey au « moulage exact d'une tête » où chaque détail, de la texture des cheveux à la couleur des lèvres, serait fidèlement reproduit. Cet objet est « repoussant » car, dans son souci d'exactitude, il rabat, selon l'auteur, le portrait photographique du côté d'« une parodie grimacière de la vie », d'une exactitude immobile au lieu d'en capter la ressemblance⁵¹. Du côté de sa netteté *indicielle* et de son surplus de réalité.

- 20 Détail « iconique », lieu où la *mimésis* s'inscrit davantage, représente les choses dans leur aspect et les donne à voir dans leur ressemblance⁵², le détail-accessoire distrait de la perception du visage (de sa ressemblance). Mais, en tant qu'il montre aussi la structure *indicielle* de l'image photographique, le détail est encore plus « dérangent ». Par son effet de présence, il semble distraire l'attention avec la force particulière d'un trompe-l'œil. Il « fait image » et en même temps renvoie à sa « présomption de réalité ». Dans le portrait de Charles Choiselat (fig. 1), le grand seau, au sol, s'impose à la vision, il semble s'être échappé de la composition, il sort hors-cadre non seulement parce qu'il est littéralement coupé en deux, mais aussi parce qu'il *pointe* doublement notre attention en tant qu'élément encombrant et gênant. Il nous rappelle les éléments de la peinture qui sortent littéralement du tableau et de sa narrativité pour s'adresser au spectateur et rompre avec toute composition. Il semble se charger de la même valeur visuelle que ces hors-cadre (*parerga*) qui rompent avec toute narration et dont Victor Stoichita a examiné la fonction dans les compositions-natures mortes du XVI^e siècle⁵³. Il assume, encore une fois, une fonction visuelle proche du trompe-l'œil dans sa qualité la plus intense. Non seulement il nous *fait croire* à l'existence de la chose, mais il nous montre cette existence dans toute son épaisseur : c'est le référent lui-même qui, bien qu'il fasse partie du même ordre visuel que le modèle (il est l'un des objets liés à sa profession), se détache de l'ensemble et *oriente* (*pointe*) notre regard. Dans sa référentialité *obtuse* et dans sa position au bord et au seuil du cadrage, il interrompt, même furtivement, l'instance narrative du portrait. L'effet de distraction que les contemporains perçoivent dans la réception du détail par rapport à la ressemblance, est inscrit également dans cette tendance du détail-accessoire à sortir de sa place et dans la particularité, qu'ont aussi les trompe-l'œil, de se présenter à la vue dans une position liminaire (parfois en premier plan, mais parfois aussi, comme ce seau, de biais par rapport à la *mise en scène* du portrait).
- 21 Ce seau qui ne semble pas participer de la *mise en scène* du portrait et qui est *enregistré* dans sa position liminaire, au bord de la plaque, convoque plus que les autres détails notre regard rapproché. Pour mieux le voir et le distinguer, on se rapproche de l'image, on oriente la plaque, on perd de vue le portrait ; on s'aperçoit alors aussi de la texture du support photographique, de la fragilité de la plaque, de son miroitement ou du basculement de l'image de négatif en positif selon son orientation ; en un mot, on prend conscience de la matière (de celle que Daniel Arasse a appelé la qualité « picturale » du détail). Ce détail « fait image » (il est iconique) et en même temps il « ne représente pas et ne donne rien d'autre à voir que la matière [...] posée sur la toile »⁵⁴. Dans sa rupture avec la narrativité du tableau, il a quelque chose en commun avec le *pan* de Georges Didi-Huberman :

« [...] cette partie de la peinture qui interrompt ostensiblement, de lieu en lieu, ainsi qu'une crise ou un symptôme, la continuité du système représentatif du tableau [...]. Il ne représente pas uniformément un objet de la réalité ; même s'il est "figuratif", il s'impose d'abord comme *indice* non iconique d'un acte de peinture. »⁵⁵

- 22 Daniel Arasse montre comment la distinction entre « détail iconique » et « détail pictural » « s'efface » dans la peinture à une distance rapprochée : les deux types de détail « affrontent le tableau à ce que l'on pourrait appeler son seuil : celui où la peinture se fait image mais où, inversement, de transparente image, elle peut redevenir peinture, opaque matière »⁵⁶. Dans la photographie (et tout spécialement dans le daguerréotype), qu'on voit toujours de près, cette frontière entre les deux types de détail se confond encore plus : le détail convoque notre attention et se montre dans son rapport paradoxal à l'image comme l'élément le plus *ressemblant* - par son aspect, pour être un objet clairement identifiable faisant partie de l'univers du modèle - et le plus dérangent - pour ne donner à voir que le matériel. Mais, en photographie, la qualité "picturale" du détail se nuance différemment qu'en peinture. L'aspect de l'objet (sa ressemblance) et le plaisir que provoque la netteté avec laquelle il est dessiné se mêlent à la force d'irruption du référent qui se donne à voir dans la texture du support (la plaque miroitante et argentique du daguerréotype) mais aussi dans les conditions techniques du procédé (le vis-à-vis de la prise de vue, l'enregistrement, la coupe brute).
- 23 Ce détail s'écarte de la construction du portrait, il s'impose à la vision, il s'échappe de la narration du portrait et pour cette raison, il indique plus fortement que d'autres éléments son référent, ou mieux, il *indique* la relation contiguë entre l'objet et son référent qui a rendu possible cette image. C'est cette contiguïté que Charles Sanders Peirce montre, sous l'aspect du dispositif, comme étant la condition de la nature indicielle des photographies⁵⁷. Si les photographies ont, à certains égards, une nature d'index, celle-ci est relative aux conditions de leur production, ou mieux à la connaissance que nous avons de ces conditions, du fait « qu'elle [la photographie] est virtuellement une section de rayons projetés d'un objet *par ailleurs connu* »⁵⁸. Cet objet, par son écart de la composition, attire notre regard, plus que sur l'image dans son ensemble (le portrait), sur un aspect de son processus de formation. Tout comme la photographie, il est indice et icône en même temps, ou pour le dire avec Jean-Marie Schaeffer, il est une « icône-indicielle »⁵⁹ : il relève du procédé d'enregistrement (s'il est dans l'image, c'est parce qu'il se trouvait là) et il se présente en tant qu'objet précis dont on admire la netteté du dessin (on distingue le liquide à l'intérieur et la texture du matériel émaillé du récipient). Cet objet se montre dans sa *ressemblance* (il fait partie de la mise en scène du modèle, il est attribut du chimiste) et fait effet de présence, *index* du processus photographique. Il donne à voir, en même temps que la chose, le procédé lui-même, il renvoie à l'objet dont il est l'image aussi bien qu'à l'enregistrement sur la plaque sensible et miroitante du daguerréotype. Il est, en même temps, l'élément le plus iconique et le plus indiciel⁶⁰.
- 24 L'*effet de réel* (« l'impression référentielle »⁶¹) est entraîné par le procédé lui-même et par les effets de réception qu'il provoque. D'abord par le dispositif de la prise de vue photographique, par le vis-à-vis constitutif du *sujet* et de l'appareil. Contiguïté spatiale et temporelle que le spectateur présuppose lors de son appréhension de l'image et qui identifie les photographies comme des signes qui indiquent leurs référents. L'*effet de réel* de ce détail - son effet de présence -, ce qui le caractérise en tant que signe indiciel et qui en tant que tel provoque son effet de distraction, est entraîné aussi par cette *habitude* perceptive qui est à la base de l'identification des photographies comme l'empreinte de la réalité⁶². Il a cette même force de reconnaissance (la même force immédiate) que les

signes indiciaires imposent. Il provoque, en d'autres termes, l'« impulsion aveugle » que Peirce indique comme la modalité de perception des *indices* :

« Un coup sec frappé à la porte est un indice. Tout ce qui attire l'attention est un indice. Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où il marque les jonctions entre deux positions de l'expérience [...]. »⁶³

- 25 C'est ce qui nous fait *croire* qu'un cercle humide sur une table est la trace d'un verre. La croyance comme le dit Peirce est autrement dit une « habitude » (« [Etre prêt] à agir d'une certaine façon dans des circonstances données et quand on y est poussé par un mobile donné, voilà ce qu'est une habitude ; et une habitude délibérée ou auto-contrôlée est précisément une croyance »⁶⁴). Le savoir collatéral entraîne l'habitude. Quand ce « savoir de l'arché » est transposé sur les propriétés de l'image⁶⁵ et donc est oublié en tant que tel, s'instaure cette habitude perceptive qui définit les photographies en tant que reproductions *exactes* de la réalité, ce qui produit en partie le « paradigme de l'exactitude » au XIX^e siècle⁶⁶. Nous proposons de prendre au sérieux cette *croyance* – le “croire vrai”, pour le dire en d'autres termes. Si l'instauration de celle-ci prête à une confusion entre l'image photographique et la conscience de son processus technique qui se propagera bien au delà de sa naissance⁶⁷, une prise en compte de sa formation et de sa capacité sémiotique peut néanmoins nous aider à mieux cerner les implications que ce “tenir pour vrai”, cette *habitude* perceptive a pu avoir dans les pratiques des images elles-mêmes – mieux cerner ces implications dans la construction de cette double rhétorique de la ressemblance qui vient d'être esquissée.
- 26 D'un portrait, on s'*attend* à ce qu'il soit ressemblant. La ressemblance, dans sa forme la plus immédiate, est ce qui, comme l'a dit Louis Marin, fait dire d'un portrait « c'est César »⁶⁸. Dans sa tension irréfutable vers la *ressemblance*, le portrait s'organise tout entier, « toile accrochée sur le mur », autour de la *ressemblance* de la figure peinte à son modèle⁶⁹. La photographie hérite de ce problème, qui concerne l'histoire de la figuration et de la représentation en général, dans toute sa complexité. Les images qui devraient être le *miroir* du modèle en restitueront souvent une image distordue et deviendront vite excessives et troublantes. L'*effet de réel*, sur lequel sera souvent fondée l'idée de ressemblance dans l'histoire de la *mimésis*, deviendra en photographie un élément encore plus contradictoire. S'il se fonde en partie sur la conscience du procédé photographique et qu'il est donc débiteur de la précision détaillée avec laquelle le réel (le visage) s'inscrit sur la plaque, il est aussi, néanmoins, délégué aux conventions représentatives de l'époque (composition de l'image, lumière, encadrement du modèle, choix du point de vue, pose). Le conflit, comme on l'a vu, se noue autour de la force visuelle que la reproduction fidèle de “chaque ligne du visage” apporte au portrait photographique et le résultat de la tension qui se crée entre cette force et la construction/composition de l'image.
- 27 Le pendant du daguerréotype de Charles Choiselat est le portrait de Stanislas Ratel (Paris, Musée Carnavalet, 1843-45) (Fig. 3). Ce second portrait montre le modèle dans une pose affectée : le regard intense, droit dans les yeux, le visage nous fait face, comme pour contredire la pose de trois quarts conseillée par les manuels de l'époque. Dans ce portrait, les accessoires sont presque absents, le fond est neutre, on dirait que le souci d'éteindre, d'estomper, avant les recommandations de Francis Wey en 1851, tout ce qui peut distraire de la figure humaine est ici respecté ; on distingue à peine un bras et une partie du dossier de la chaise, et c'est tout. Un souci de sobriété efface tout ce qui est perçu comme inutile. Dans cette apparente simplicité qui semble suivre les préceptes du *décorum* du

portrait d'artiste ou de savant tel que la peinture à partir de la Renaissance nous a appris à le reconnaître, le modèle pose sans accessoires dans un espace neutre. Le « sacrifice des détails » est fonctionnel à la *mise en scène* du sujet : dans un costume sobre où la sobriété est en quelque sorte artificielle, recherchée et très sophistiquée, le corps du sujet se montre à voir dans la théâtralisation de sa pose. Le modèle du portrait idéalisé, que Francis Wey indiquait comme exemple pour les photographes, semble être dans ce portrait pleinement intégré. Mais si on se rapproche pour éviter le miroitement, la plaque se montre, encore une fois, dans le morcellement de toute son exactitude. Ce qui est détaillé, alors, dans ce portrait, c'est le corps lui-même, indice révélateur du grain, de la texture matérielle du référent : tout y est très détaillé, on peut compter les cheveux, les plis de la peau, les légers cernes sous les yeux, la couleur des moustaches. Autour, on aperçoit le bras et le dessin à rayures de la housse du fauteuil, les petits carrés de l'étoffe du papillon de Stanislas Ratel, le blanc de la manchette. Stanislas Ratel avec sa chaise vient en avant du regard, et se *présente* au premier plan - presque en trompe-l'œil - tout entier dans sa ressemblance construite et idéalisée.

Fig. 3



Marie Charles Isidore Choiselat et Stanislas Ratel, *Portrait de Stanislas Ratel*, 1843-1845, Daguerreotype, 21,3 cm x 16 cm, Paris, Musée Carnavalet, Inv. Ph 4755.
<http://www.carnavalet.paris.fr/>

- 28 À la croisée de ces deux rhétoriques, les portraits de Charles Choiselat et de Stanislav Ratel nous montrent comment, aux débuts de la photographie, le daguerreotype *compose* ses portraits en tension constante avec le détail, comment son esthétique et sa réception se jouent dans ce subtil équilibre entre le rendu de la ressemblance par les moyens de la représentation et l'extrême exactitude. La position paradoxale du détail, due à sa propre polysémie, mais aussi aux effets de réception qu'il provoque, nous semble être l'indicateur de la complexité de la photographie elle-même et de son rapport ambigu et

double à la notion de *ressemblance*. Issu de la tradition picturale, cet élément a été bien perçu par les auteurs contemporains dans toute son importance ; élément qui semble renvoyer aux virtuosités du peintre pour la précision avec laquelle il s'inscrit sur la plaque, il s'en distancie par son effet référentiel. Le rendu du détail photographié impose toute cette ambiguïté au regard de ses observateurs ; car il se présente en même temps en tant qu'illusion de la parfaite *imitation* et *présence* obstinée du référent. À travers le genre spécifique du portrait, la photographie – dans ses textes et dans ses images – semble à cette époque réfléchir sur cette complexité sémiotique en proposant une esthétique du portrait qui, comme nous l'avons vu, se construit autour de l'impureté de son médium et de la spécificité de sa technique. Les deux portraits de Charles Choiselat et Stanislas Ratel nous montrent cette complexité à la fois dans le surplus des détails et la tentative de les composer ; dans la perception de leur excessive exactitude et dans l'effet d'hyper réalisme qui en dérive ; dans la tension entre la vision *de loin* et celle *de près* ; entre l'enregistrement et la théâtralisation qui veut l'effacer. Qu'elle soit miroitée par un fragment du corps ou reflétée par l'ensemble de la physionomie, la ressemblance photographique se joue à cette époque entre ces deux modalités de la vision qui peuvent – par un détail – donner à voir *l'image* ou sa fragmentation⁷⁰.

NOTES

1. Louis Jacques Mandé Daguerre, « Daguerrréotype », Publicité de Daguerre pour son procédé, Imprimerie de Pollet, Soupe et Guillois, 1838, dans *Le daguerrréotype français. Un objet photographique*, Paris, Musée d'Orsay 13 mai – 17 août 2003, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 384.
2. Alfred Donné, *Le Journal des débats*, 1839, dans *Le daguerrréotype français*, op. cit., p. 387. Cf. le texte, souvent cité, d'Alexandre von Humboldt : « [...]Je vis des brins de paille à toutes les fenêtres [...] on pouvait reconnaître dans l'image que dans une lucarne – et quelle vètille ! – une vitre avait été cassée et colmatée à l'aide de papier [...] » (Lettre de Alexandre von Humboldt à Carus (25 février 1839), dans *Le daguerrréotype français*, op. cit., p. 385).
3. Pour une mise au jour de la bibliographie et une importante redéfinition historique du daguerrréotype cf. le catalogue *Le daguerrréotype français*, op. cit.
4. Cf. entre autres : André Gunthert, « La boîte noire de Daguerre », dans *Le daguerrréotype français*, op. cit., p. 37-38 ; Roland Recht, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerrréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989 ; Jean-Marie Schaeffer, « Empreinte photographique et esthétique de la *Darstellung* », dans René Passeron (éd.), *Recherches Poïétiques*, Groupe de recherche de philosophie de l'art et de la création, Ed. CNRS, 1985.
5. Pour une analyse du paradigme de l'exactitude photographique au XIX^e siècle et de sa persistance au XX^e siècle cf. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 (chap. VI).
6. Sur le contraste entre ces deux paradigmes dans l'histoire "vasarienne" du portrait pictural voir Georges Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait "sur le vif" », *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, 106, 1994, 2, p. 422-23. Plus en général cf. aussi : Id., *L'Empreinte*, (Cat. Expo, Centre Georges

Pompidou, 19 février-19 mai 1997), Paris Editions du Centre Georges Pompidou, 1997 ; Id., *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel* selon Georges Bataille, Paris, Macula, 1995.

7. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 [1992], p. 11, p. 223.

8. Ibid., p. 223-224.

9. Ibid., p. 11 (la citation dérive du Dictionnaire portatif de peinture de Dom Pernety).

10. « C'est par exemple l'escargot que Francesco Cossa pose soigneusement aux pieds de la Vierge dans son Annonciation de Dresde » ou « la touche sombre que Bernardo Strozzi lâche comme une tache sur la nappe de ses Pèlerins d'Emmaüs », Ibid., p. 268.

11. On distingue entre « le statut matériel » (le support et l'empreinte qui s'y enregistre) et « le statut sémiotique » de l'image (son statut indiciel) à la suite de Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 48-49.

12. « Comme particolare, le détail peut tendre à sortir de sa place ; il est en effet, pour reprendre le mot d'Ingres, un "petit important" qui résiste à la "raison", qui fait écart [...] ; comme *dettaglio*, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son "effet" de la distance convenable. » (D. Arasse, op. cit., p. 225).

13. On garde en arrière plan la référence à Rosalind Krauss, « Notes sur l'Index », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 [October, 3-4, 1977] ; Id., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990 ; Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980 ; Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

14. Sur l'œuvre de Wey cf. Anne de Mondenard, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882) critique d'art », *Etudes Photographiques*, 8, 2000, p. 23-43.

15. Francis Wey, « Théorie du portrait I-II », *La Lumière. Journal non politique. Beaux-Arts, Héliographie, Sciences*, 27 avril 1851 (I) ; 4 mai 1851 (II). Les écrits de Wey sont à lire dans le contexte de la critique photographique qui s'ébauche dans les années 1850 principalement sur *La Lumière* ; sur ces questions, on doit ici se limiter à renvoyer aux articles de : Emmanuel Hermange, « "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851-1860) », *Études photographiques*, 1, nov. 1996 et A. Gunthert, « L'institution du photographique. Le roman de la société héliographique », *Etudes Photographiques*, 12, 2002, pp. 37-63.

16. F. Wey, op. cit., II.

17. D. Arasse, op. cit., p. 240.

18. Marc Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie, exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype*, comprenant [...] les règles à observer pour la bonne exécution des portraits photogéniques [...], Paris, J.-J. Dubochet et Ce. Editeurs, 1844.

19. J. L. M. Daguerre, « Daguerreotype », op. cit. : « Enfin le daguerreotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé chimique et physique qui lui donne la faculté de se reproduire d'elle-même. ».

20. « [...] une photographie est cette image paradoxale, image sans épaisseur, sans matière, et si l'on veut tout "irréelle", mais que l'on ne saurait considérer sans avoir à se défendre de l'idée qu'elle a retenu quelque chose d'une réalité dont elle relève, d'une certaine façon, de par sa constitution physico-chimique. », Hubert Damisch, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *L'Arc*, 21, printemps 1963, dans Id., *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 10. Aussi E. Hermange (« "La Lumière" », op. cit.) pointe la disparition du « support en tant que surface » dans une partie de la critique photographique du XIXe s.

21. Jules Janin (1804-1874), « Le Daguerotype », *L'artiste*, Tome II, dimanche 27 janvier 1839, p. 145-148, dans *Le daguerreotype français*, op. cit., p. 388. Pour une anthologie du discours

photographique au XIX^e siècle, voir André Rouillé, *La photographie en France. Textes & controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

22. Cf. A. Gunthert, « La boîte noire de Daguerre », op. cit. et R. Recht, *La lettre de Humboldt*, op. cit. (ce dernier pour une discussion du dispositif de la loupe entre photographie et peinture).

23. Les "observateurs" du XIX^e siècle instaurent ce paradigme de la photographie comme "prolongement" de l'œil qui donne à voir quelque chose d'autre qu'une simple copie de la nature, des choses que, dans les conditions normales de vision, l'œil n'arrivait pas à distinguer. Paradigme qui ne sera pas innocent, comme l'a remarqué Jean-Marie Schaeffer, dans la mesure où il servira à réduire le dispositif photographique à un œil mécanique, plus puissant et en même temps incapable de faire autre chose que de reproduire la réalité.

24. J. Janin, « Le Daguerrotype », op. cit., dans *Le daguerréotype français*, op. cit., p. 388.

25. D. Arasse, op. cit., p. 233.

26. Comme le dit A. Gunthert (« La boîte noire de Daguerre », op. cit., p. 37) : « La répétition de ce petit dispositif expérimental, systématiquement proposé par Daguerre à ses visiteurs, doit [...] attirer l'attention. Il convient d'abord de lui restituer sa part implicite, clairement présente à l'esprit des acteurs : l'accent porté sur l'invisibilité, le caractère involontaire ou superflu de ces détails le placent en opposition symétrique avec l'intentionnalité qui structure jusqu'alors l'opération figurative. ».

27. Cet aspect contradictoire persiste aussi dans les textes et manuels plus tardifs : d'un côté la photographie est admirée pour son « [...] exactitude extrême ; les ombres et les lumières, avec toutes leurs demi-teintes délicates, sont rendues par des gradations imperceptibles [...] les plis et la texture des draperies se trouvent représentés d'une manière exquise » (Antoine-François-Jean Claudet, « Optique Photographique [...] Moyen d'obtenir des portraits d'un effet harmonieux et artistique », *Le moniteur de la photographie*, 1er Octobre 1866, n. 14, p. 107) ; d'un autre côté : « les vêtements et les accessoires doivent garder un certain flou et ne pas empêcher l'attention de se porter sur le sujet principal » (Jules Carteron, *Petit manuel du photographe portraitiste*, Bibliothèque d'ombres et lumière, p. 9 (s. d.).

28. En 1855, par exemple, Jules Ziegler affirme : « [...] Un photographe qui, sous prétexte de se rapprocher des œuvres d'un autre art, néglige la finesse, n'est pas dans le vrai : il sort du principe et s'égare. En photographie, la perfection est [...] dans l'extrême netteté, jointe bien entendu à la rectitude des lignes et à la juste valeur des lumières », J. Ziegler, *Compte rendu de la photographie à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, 1855, p. 5-6.

29. Adolphe Legros, *Nouveau perfectionnement vraiment extraordinaire : daguerréotype pour apprendre seul à faire des portraits, sans connaître ni peinture, ni dessin [...]*, Paris, chez Legros, 1849.

30. C'est nous qui soulignons. V. Hugo, *Correspondance, 1849-1866*, Paris, Albin Michel, 1950, tome II, p. 161, cité d'après Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 67.

31. Eugène Delacroix, *Journal*, I sept. 1859 dans H. Damisch, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2001, p. 88.

32. A. Claudet, « Optique Photographique », op. cit., p. 107.

33. Eugène Delacroix, *Journal*, I sept. 1859, cit. in H. Damisch, *La peinture en écharpe*, op. cit. p. 88-89.

34. Arthur Chevalier, *La méthode des portraits grandeur naturelle et des agrandissements photographiques mise à la portée de tout le monde*, Paris, Chez l'auteur, Palais-Royal 158, 1862, p. 20. L'auteur fait référence aux effets déformants que les agrandissements pouvaient rajouter à des épreuves excessivement détaillées.

35. La documentation relative aux deux personnalités de Marie Charles Isidore Choiselat et de Stanislas Ratel se trouve dans *Le daguerréotype français*, op. cit. p. 166-167 (cat. n. 50-51) ; on y trouve également des précisions sur les recherches techniques (sur la sensibilité des plaques,

l'accélération de temps de pose etc.) qui occupèrent les deux photographes. Le pendant de ce portrait sera examiné plus avant dans notre texte.

36. « Il n'est personne qui n'ait remarqué qu'aucun des portraits faits au daguerréotype ne se détache des fonds ou des plans éloignés comme cela a lieu dans la nature ou dans les œuvres d'art. Comme l'on dit communément, l'air manque entre les différents plans [...] le daguerréotype aplatit toujours un peu », M.-A. Gaudin, *Traité pratique de photographie*, op. cit., p. 128.

37. Sur le plaisir que les détails provoquent jusqu'au désir extrême et paradoxal du spectateur de découper l'œuvre, voir D. Arasse, « Plaisirs coupables », dans *Le détail*, op. cit., p. 58-75.

38. Louis Marin, « Représentation et simulacre », dans *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris 1994, p. 308-309 [Critique, 373-374, 1978, p. 534-44]. Du même auteur, voir « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », dans R. Court, A. Beetsche, et al., *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1988, p. 75-92.

39. L. Marin, « Représentation et simulacre », op. cit., p. 309.

40. Ibid. « "Nous ne tendons pas la main pour palper la courgette" de l'Annonciation de Crivelli [...] et cependant dans le trompe-l'œil, quelque chose insiste dans ce sens » (Ibid., p. 308). De même Arasse avoue avoir été pris au piège de la mouche trompe-l'œil d'un tableau de Crivelli (D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denöel, 2000, p. 39).

41. L'effet trompe l'œil pouvait avoir été non moins recherché par Daguerre qui avait fait large usage du trompe l'œil dans l'art du diorama (sur ce point cf. A. Gunthert, « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », *Etudes Photographiques*, 5, 1998, p. 18-19). A ce propos voir aussi d'autres plaques de ce genre (i.e. Nature morte avec Flagellation de Christ, 1839 (Perpignan, Musée Hyacinthe-Rigaud, inv. 55.1. 4, 21x15 cm ; réf. dans *Le daguerréotype français*, op. cit., p. 152-154, cat. 33).

42. E. Delacroix, *Journal*, I sept. 1859, cit. in H. Damisch, *La peinture en écharpe*, op. cit. p. 88-89.

43. « [...] il n'est encore qu'un reflet du réel [...] les monstruosité qu'il présente sont choquantes », E. Delacroix, « De l'enseignement du dessin », *Écrits sur l'art*, cit. in H. Damisch, *La peinture en écharpe*, op. cit., p. 87-88.

44. L. Marin, « Représentation et simulacre », op. cit., p. 309.

45. Charles Chevalier, *Nouvelles Instructions sur l'usage du daguerréotype [...]*, Paris, Chez l'auteur, 1841, dans *Le daguerréotype par Buron – Brebisson – Chevalier, Gaudin et Lerebours*, Tome II, Ed. Jean Michel Place, Paris, 1987. Cette critique s'intensifiera dans les décennies suivantes avec la diffusion plus massive du portrait : « Ces messieurs tiennent essentiellement [...] à ne laisser perdre aucun détail de leur physionomie, à la montrer dans toute son ampleur et sa majesté [...] ils voudraient qu'on les vît de tous les côtés à la fois [...] » (François-Victor Fournel, « La "portraituremanie" », *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1867 [1858], p. 403) ; ou encore : « il est inutile de charger ses doigts et ses bras de bijoux, d'encadrer son image dans un fond prétentieux, de l'entourer de vases, de berceaux, de statuettes, de guirlandes » (Alexander Ken, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie Nouvelle, 1864, p. 210).

46. R. Recht (La lettre de Humboldt, op. cit.) indique les filiations d'une certaine critique de la photographie avec la critique picturale. Recht donne l'exemple de la rhétorique que Hippolyte Adolphe Taine (*Philosophie de l'Art. Leçons professées à l'école des beaux-arts*, Paris, Germer Baillière, 1865) emploie dans sa critique de la photographie : « Nous avons au Louvre un tableau de Denner [...] rien n'est oublié, dans ses figures, ni les rayures de la peau, ni les marbrures imperceptibles des pommettes, ni les points noirs éparpillés sur le nez, ni l'affleurement bleuâtre des veines microscopiques qui serpentent sous l'épiderme, [...] ». Ces mots recoupent les remarques de Schelling sur la peinture minutieuse de Meissonier (cf. D. Arasse, *Le détail*, op. cit., p. 233-234) ou de Schlegel sur certains portraits « sur lesquels on peut, à l'aide d'une loupe, voir les pores et les poils de la peau, et les larmes dans les yeux » (*Conférences sur la théorie et l'histoire des arts figuratifs*, Berlin, 1827, cité par R. Recht, *La lettre de Humboldt*, op. cit. p. 141).

47. F. Wey, op. cit., II.

48. Wey doit sa théorie des sacrifices à Baudelaire qui en avait fait un point de force de la peinture de Delacroix. Cf. A. de Mondenard, op. cit., p. 35. La théorie des sacrifices circule également dans d'autres textes photographiques : « la science des sacrifices est plus difficile avec la photographie qu'avec tout autre moyen de reproduction [...]. La majorité des opérateurs s'extasie sur la netteté merveilleuse, et nous avec eux, d'un portrait irréprochable [...] et ces mille plis, ces dentelles si fines, ces bijoux si vrais, cette lumière scintillant partout, ce papillotage à l'œil du spectateur, est-ce bien là le beau artistique tel que nous le cherchons ? [...] éteignez tous ces détails. », Henri de La Blanchère, *L'art du photographe comprenant les procédés complets sur papier et sur glace [...]*, Paris, Amyot Editeur, 1860, cit. dans A. Rouillé, op. cit., p. 376.

49. F. Wey, op. cit., II.

50. Ibid., I.

51. Ibid., I. F. Brunet cite un texte très similaire d'Adolphe Taine qui compare l'effet photographique aux « statues coloriées et habillées » des églises de Naples et d'Espagne » qui provoquent « le même "excès de l'imitation littéraire", qui, au lieu du plaisir esthétique, ne procure que répugnance et même horreur » (F. Brunet, *La naissance de l'idée*, op. cit., p. 282).

52. D. Arasse, *Le détail*, op. cit., p. 268.

53. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, 1993.

54. D. Arasse, *Le détail*, op. cit., p. 268.

55. G. Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 313-317. La dimension "ekphrastique" du détail (et du pan) que Didi-Huberman analyse en rapport à l'histoire de l'art pictural, demanderait une réflexion plus approfondie en rapport également avec l'historiographie de la photographie.

56. D. Arasse, *Le détail*, op. cit., p. 268.

57. Sous l'aspect de l'image, la photographie exemplifie autrement, pour le sémiologue américain, la nature des « icônes », les signes par ressemblance. Comme l'a remarqué Brunet, la photographie, sujet peu fréquent dans les textes de Peirce, y est plus qu'un signe indiciel : elle se pose comme l'exemplification d'un signe « mixte (iconique, indexical et même symbolique) » : « l'image photographique n'est ni un bon exemple d'icône, ni un bon exemple d'index, mais [...] du même coup elle fournit une illustration utile de la distinction », F. Brunet, *La naissance de l'idée*, op. cit., p. 318. Ces pages (305-329), auxquelles nous renvoyons pour une analyse des passages de Pierce, reprennent l'article de l'auteur « Visual semiotics versus pragmatism : Peirce and photography », in Vincent M. Colapietro, Thomas M. Olschewsky, *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications and Connections*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, (Coll. « Approach to Semiotics » 123), 1995, p. 295-313.

58. Charles Sanders Pierce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 171 [ed. or. *Collected Papers*, 2.265 (1903 c.), ed. 1932, p. 151]. Sur l'importance du « savoir collatéral » par rapport à la formation de signes indiciels dans l'œuvre de Peirce, nous faisons référence à J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit. et F. Brunet, *La naissance de l'idée*, op. cit. Les pages qui suivent s'appuient également sur ces œuvres.

59. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit. ; cf. aussi Ph. Ortel, « Valeurs du détail », *La recherche photographique*, 15, 1993, p. 92-95.

60. Il est, comme le dit Philippe Ortel, le « point de suture entre les deux versants indiciel et iconique de la mimésis », Ph. Ortel, « Valeurs du détail », op. cit.

61. Nous utilisons l'expression « impression référentielle » en accord avec A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2, Hachette, Paris, 1986 : « l'"effet de réel" produit par une manifestation sémiotique est ordinairement mis sur le compte d'un rapport d'iconicité avec un référent, rapport naïvement postulé, ou dénoncé comme une mystification péjorative d'"illusion référentielle" (Barthes). L'impression référentielle ne se

réduit pas à l'effet d'une doxa ; elle est déterminée par des propriétés sémantiques du texte, notamment par son type d'isotopie générique » (ibid., a.v. « impression référentielle »).

62. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit. (notamment le chap. « L'arché de la photographie », p. 13-58).

63. C. S. Pierce, op. cit., p. 154-155 [Collected Papers, 2.286 (1902 c.), éd. 1932, p. 161].

64. Ibid., p. 132.

65. Selon la célèbre analyse de J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit.

66. Cf. à ce propos F. Brunet, op. cit., p. 326-329.

67. Ibid. Brunet souligne notamment, à juste titre, la dégradation de ce paradigme de l'exactitude dans les pratiques de la photographie judiciaire.

68. L. Marin, « Cartes et tableaux », *Études Sémiologiques. Écritures, peintures*, Éd. Klincksieck, 1971, p. 170. L'auteur reprend et enrichit ces réflexions dans *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Editions Hazan, 1995 (notamment le chap. II, « Les portraits et le Portrait », p. 85-123), dans *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 (cf. le chap. « Le corps glorieux du Roi et son portrait », p. 195-225) et dans *Le portrait du roi*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981 (notamment l'« Introduction », p. 7-22).

69. L. Marin, « Cartes et tableaux », op. cit., p. 176. « Jamais une représentation n'est plus représentation que dans le portrait – semble-t-il – parce que la valeur d'un portrait est qu'il ressemble à l'original [...]. C'est cette ressemblance nécessaire qui permet le raccourci d'expression par lequel devant le portrait, je dis le modèle sans qu'il me soit besoin de préparer ou de justifier mon expression. » (ibid., p. 170).

70. Je remercie Aurélie Gendrat Claudel pour la révision de ce texte.

RÉSUMÉS

La position particulièrement ambiguë du détail par rapport aux premiers portraits photographiques est explorée dans le contexte de la construction de l'idée de ressemblance au tout début de la photographie. À travers les écrits contemporains et une analyse des images, il s'agit de cerner le rôle complexe du détail dans la mise en place d'une double rhétorique de la ressemblance photographique qui se veut, dès ses débuts, aussi bien *construite* (par les moyens de la représentation) qu'*exacte* (par l'effet référentiel). Dans les diverses modalités de sa qualité, de sa position et de sa réception, le détail est la marque de cette ambiguïté car il se présente à la fois comme l'illusion de l'*imitation* parfaite et comme une *présence* obstinée du référent. L'analyse est délibérément limitée au daguerréotype dans la mesure où cet objet, souvent réduit au statut d'emblème de l'exactitude photographique, condense pourtant les contradictions d'une image construite selon les moyens de la *représentation* tout en produisant l'effet troublant d'une *présence*.

The particularly ambiguous position of the detail in relation to first photographic portraits is explored in the context of the construction of the idea of resemblance in photography's very earliest days. Through contemporary writing and by analysing the images the aim is to define the complex role of the detail in establishing a double rhetoric of photographic resemblance intended, from its beginnings, to be as much *constructed* (by the means of representation) as *exact* (by effect of reference). Depending on its quality, its position, and how it is received, the detail is the mark of this ambiguity, as it presents itself both as the illusion of perfect *imitation* and as a

recalcitrant *presence* of the subject. This analysis is deliberately limited to the daguerreotype in so far as this object, often reduced to the status of emblem of photographic exactitude, still condenses the contradictions of an image constructed according to the means of *representation* while at the same time producing the troubling effect of a *presence*.

INDEX

Mots-clés : daguerréotype, Arasse (Daniel), détail, icône, portrait, ressemblance

Index chronologique : XIX^e siècle

Thèmes : photographie

AUTEUR

MADDALENA PARISE

Maddalena Parise est doctorante de l'EHESS. Elle prépare une thèse en esthétique sous la direction de Danièle Cohn, intitulée *Ressemblance et détail dans les pratiques et dans la réception du portrait photographique. Entre esthétique et histoire*, thèse consacrée à l'analyse du portrait photographique autour de la moitié du XIX^e siècle.